

LEITURA E RECEPÇÃO: A TEATRALIDADE EM JOÃO GILBERTO NOLL <sup>1</sup>Alex Beigui<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo discute que a idéia paradoxal de um público cada vez mais reduzido – entre 06 e no máximo 20 pessoas por sessão – aponta para uma nova forma de fruição entre o texto, a cena e o público. Considera-se a forma com que a diretora Celina Sodré estabelece sua intima e, por vezes, ostensiva relação com o público. Para ela, é necessário retirar o aplauso do trabalho, pois ele significa uma devolução daquilo que se oferta de modo sagrado e genuíno. Representa, além de uma resposta aquilo que é puro sentido, uma forma de o público sair reconciliado e de certa forma confortável com a peça. Daí a idéia de um desconforto implacavelmente desejado e trabalhado por ela. A relação do espectador  , em seu teatro, sempre pensada de modo anterior a qualquer outro elemento da cena, buscando romper com a histórica relação de empatia e visão consensual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Recepção; Teatralidade; Apropriação; Processo Criativo.

**ABSTRACT:** *This article deals with the paradox of an often reduced theatre audience – 06 to 20 persons per session – which points to new relations involving playtext, performance and audience. It also deals with the intimate and often ostensive way in which Brazilian director Celina Sodr 's work relates with the audience. She thinks it is necessary to avoid the applause because it signifies a return of whatever is offered in a sacred and genuine way. In addition to being a response to pure meaning, the applause ends up representing a somewhat comfortable strategy of reconciliation between the audience and the performance. Thus, the director pursues discomfort and systematically works to unsettle her audiences. Sodr  always considers the relationship with her audiences before any other performance element, as she tries to break with the traditional forms of empathy and consensus.*

**KEYWORDS:** *ception; theatricality; appropriation; creative process.*

<sup>1</sup> Para Annick Souzenelle: “Primeiro germe, o p  cont m todo o corpo. Desde o calcanhar até a extremidade dos dedos, passando pela roda solar, ele tem inscrito em si o devir do homem”. In: *O Simbolismo do Corpo Humano: da árvore da Vida ao Esquema corporal*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros e Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo, Editora Pensamento, 1995. p. 66.

<sup>2</sup> Artista-pesquisador, Mestre em Artes C nicas (UFBA), Doutor em Letras (USP). Atualmente   Professor Adjunto de Dramaturgia e Prática do Ensino em Artes C nicas no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O teatro de variedades abre a cortina do meu sonho e anuncia o espetáculo. A Cantora careca abre a cena cantando uma canção que diz tudo não passa de um ato fortuito e que o fim está próximo; um guerrilheiro urbano dá um tiro na cantora careca e a aurora boreal que surge ao fundo está manchada de sangue e o teatro de variedades tem que continuar e tudo se apaga para a próxima sessão.<sup>3</sup>

Em *A Fúria do Corpo* (1981), primeiro romance de João Gilberto Noll depois de sua bem sucedida experiência com o conto *O Cego e a Dançarina* (1980), contamos surgir diversos aspectos que o colocam dentro de uma literatura do meio, do entre, do não-lugar, do intervalo, de uma identidade difícil de ser apreendida pelo leitor em sua totalidade. Tal dificuldade surge a partir de uma indefinição do próprio gênero narrativo, expandido-se para além da linguagem escrita e de um trato com a palavra enquanto produto e produção advindos da necessidade de doar ação à palavra e sentido (paladar, olfato, visão, audição, tato) ao mundo e às coisas. “Dar sentido”, aqui, significa entrar nas camadas dos próprios sentidos que o livro propõe como forma de atuação e performatividade do corpo, espaço primeiro de comunicação.

O problema onomástico abre o espaço da representação que une o nome à coisa, a palavra ao corpo, contradizendo sua simetria após uma espécie de guerra entre a linguagem e a experiência. O nome (palavra-verbo) rivaliza com o corpo, apontando o lugar da representação como espaço onde, muitas vezes, a personagem abdica de sua própria alteridade discursiva: “O meu nome não”. (p.25); “O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã”. (*Idem*); “... da tua garganta nasce uma voz sem nome...” (p.26); “... um nome que não é nada além de todos os outros, um nome, um nome enfim, que não outorga um registro pessoal, mas contém mantra para todos os aflitos...”. (p.29) A negação do nome confronta o lugar do sujeito-personagem-leitor, dificultando sua referência naquilo que ele tem de mais estável e particular: o conceito.

A instabilidade provocada por essa ausência vai sendo ao longo do texto preenchida pela permanência (presença) do corpo em seus diferentes estados de atuação:

---

<sup>3</sup> NOLL, João Gilberto. *A Fúria do Corpo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p. 97. Todas as citações por nós utilizadas este capítulo foram retiradas dessa edição.

O coração pulsava feito uma pomba na mão, batia contra o meu tato todo cheio de fantasia madura, prestes a ser mordida: eu mordia o seio que guardava o coração você me dizia vem, e em cada convite mais uma curva do labirinto se desenhava; eu enfrentava mais uma curva e me perdia mais uma vez ao teu encontro. E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo. (p. 35).

Ainda que o corpo em fúria seja o único roteiro possível, vindo muitas vezes substituir o próprio lugar do sujeito na ficção; sua força enquanto material literário, preñe de teatralidade, revela-se no contraponto entre o Eu-individual-primitivo e o Eu-coletivo-civilizado (consciente e inconsciente); entre o corpo bárbaro e o corpo civilizado. A idéia de civilização e de progresso é ferozmente combatida por Noll, principalmente em sua sinonímia à polidez, a tornar mais belo, a suavizar o real. Ao acompanhar a história do termo, explica Jean Starobinsky (2001: p. 26): “Civilizar seria, tanto para os homens quanto para os objetos, abolir todas as asperezas e as desigualdades ‘grosseiras’, apagar toda rudeza, suprimir tudo que poderia dar lugar ao atrito, fazer de maneira a que os contatos sejam deslizantes e suaves”. A escrita performática de Noll caminha em sentido oposto, é no atrito e embate com o leitor que ela se organiza.

Em *A Fúria do Corpo*, Noll procura recuperar a natureza feroz e grosseira das coisas, atentando para a dialética entre polir (policiar) e abolir (romper). A tensão dramática entre esses dois pólos é reforçada pelo comprometimento político do narrador: “— Sabe que nós dois não comemos há dois dias e meio e que assim mesmo há um Governo sobre nossas cabeças?” (p.37). O eixo político, sempre presente, passa a operar como espécie de intervenção sempre atenta ao poder das circunstâncias e às diferenças de classe.

A escrita rizomática de Noll tem lhe atribuído, pela crítica, um efeito despolitizante, quando não descomprometido com o real, mas se lido de forma mais atenta vemos que o lugar do simbólico convive com o lugar de protesto, mesmo quando mediados pela anonimia e pela intervenção direta, próprias de sua escritura. Protesto niilista, mais ainda assim protesto:

Alguém tropeça no meu sono e eu grito o nome não digo. Nome não. Não adianta retalhar meus nervos, me inquirir, interrogar, nem mesmo torturar. Nome não. Quando criança me ensinaram assim; nome, idade, endereço, escola, cor preferida. Não, não vou entregar ao primeiro que aparece; nome, idade, essas coisas soterram um tesouro: sou todos, e quando menos se espera ninguém. Meu nome não. Sou negro como aquele ali que bebe a pitu no balcão

e esgravata com palito de fósforo a falta de dentes pra rememorar a miséria. Não tenho cor. Sou incolor como uma posta de nada e morro agora neste instante se você vier. (p.40).

A resistência a dar nome ao sujeito reflete uma presença e uma ausência do signo lingüístico que tanto tem a função de preencher quanto de demarcar uma posição do Eu no mundo. Essa posição (caminho nômade) é a todo tempo colocada sob suspeita pelo narrador. Ainda que encontremos um conjunto de referências espaço-temporais permanentes (Rio de Janeiro, Copacabana, contexto pós-ditadura, anos oitenta, entre outras), é na ambivalência, própria às personagens, que o texto ganha força; força centrípeta que fornece e ao mesmo tempo tritura todas as marcas da identidade, anulando por vezes a linha que separa presente, passado e futuro, realidade e ficção. Sintoma da desmemória tão presente nos escritos do escritor.

O efeito de encruzilhada advindo da impossibilidade de demarcar e de uma organização continuada dos fatos narrados corrobora para uma autonomia da escrita em relação ao verbo, eis o ponto de maior complexidade de *A Fúria do Corpo*. Os verbos de ação e de deslocamento povoam o texto, tornando as opções de caminho cada vez mais incertas: “... respondo se soubesse a direção do caminho eu estaria salvo” (p.192).

Com efeito, sua estrutura parece a todo tempo querer se desviar da linguagem, aproximando-se cada vez mais da forma arbitrária da língua, o que contribui para um permanente ciclo de sentidos virtuais que caminha, paralelamente, ao que está sendo dito. O expresso, nesse sentido, opera uma dupla função: ele aproxima o leitor da questão do humano, mas o impõe para um estado pré-humano, pré-expressivo, observado no esforço por parte das personagens em “... ingressarem no prazer do corpo-a-corpo” (p. 135). Pensando na separação entre “signos convencionais” e “signos naturais” proposta por Aristóteles, teríamos a partir dessas duas categorias a distinção entre a linguagem (civilização) e o “urro das bestas” (barbárie). A primeira, estando submetida à convenção e a segunda mais próxima da linguagem animal.

Essa distinção, aparentemente simplista, revela no pensamento do estagirita uma forte determinação cultural entre o apolíneo e o dionisiaco, mais tarde melhor percebida por Nietzsche. Noll parece querer romper com a perspectiva de estabilidade, proporcionada pelo

nome enquanto signo indexial. O caráter referencial do nome aparece, ainda, como forma de identificação e de classificação para Lacan, que aponta no nome uma marca intraduzível de permanência. Sobre essa característica presente nos nomes próprios revela Francisco Martins:

Eles têm por isso um caráter estável no interior das diversas línguas. Em geral, não existe sentido em traduzi-los, sob pena de desnaturar sua própria essência. Em virtude desta qualidade, foi possível a Champollion decifrar a pedra de Roseta, posto que os nomes próprios apresentavam variações bem menores que outras palavras, permitindo a decifração dos hieróglifos a partir destes elementos mais estáveis da linguagem. (1991, p.15)

Ao negá-lo, Noll desestabiliza sua ordem hierárquica na frase, ampliando os seus campos de atuação, bem como, aproximando a palavra da coisa, revertendo a idéia de deciframento esfíngico “Decifra-me, ou devoro-te” para a ação “Devora-me e só assim decifra-me”. A teatralidade corpopágica contida nesse axioma nos mostra um comportamento esquizofrênico repetitivo diante da linguagem, uma vez que, como observa Francisco Martins, é próprio do esquizofrênico e, acrescentamos, do teatro contemporâneo, naquilo que ele tem de mais concreto, tomar a palavra por coisa e dificultar os modos de recepção em jogo. Em *A Fúria do Corpo*, Afrodite, personagem-símbolo e mítico representa o esforço máximo desse processo de reversão:

Esta compulsão de repetição transgeracional envia em geral a um mito que atravessa o sujeito. Este mito é produto de um Outro anônimo, virtual, que nem sempre é perfeitamente encontrável e definível. Mas, ao mesmo tempo, se o nome é ‘escolhido’ por um Outro, ele não deixa de encarnar no sujeito. Marca invisível. Marca que pode fundir-se ao âmago da alma humana a tal ponto que pode tornar-se o próprio sujeito. Neste sentido o nome próprio é fruto de um discurso que ultrapassa mesmo aquele que o nomeia.<sup>4</sup>

Afrodite é a personagem por meio da qual o narrador dirá sobre o amor, revertendo sua idealização para o amor corporificado em suas necessidades, usos e apropriações. O

---

<sup>4</sup> Ainda sobre essa questão é interessante observar a citação que o autor faz do volume *A Interpretação dos Sonhos* (1900) de S. Freud: “É assim que Freud sonha com uma frase: ‘É um estilo verdadeiramente NOREKDAL’. Na sua análise deste sonho, ele se volta de pronto para o estranho nome: NOREKDAL. Depois de realizar algumas associações sonoras com os termos ‘colossal’ e ‘piramidal’, ele descobre a fonte verdadeira deste neologismo ‘monstruoso’: ‘Enfim o monstro se quebrou (*zerfiel*) para mim em dois nomes: *Nora* e *Ekdal*, de duas peças bem conhecidas de Ibsen.’” p. 31.

imbricamento entre o Eu do narrador e sua Musa ocorre por meio da metamorfose que percorre toda a narrativa, a saber: a Afrodite Celeste é subvertida na Afrodite Pandêmica de caráter eminentemente popular, cuja força encontra-se na obra através do corpo e da carne, emblemas do cio e do Eros brutal. Passagem do plano transcendente para o plano imanente.

A barbárie acompanha a escrita como estigma, sua energia reside na fraqueza e nos desejos desenfreados, matéria primeira do romance. Após a apresentação por meio da via negativa, negação do próprio nome, Afrodite é quem abre as portas do universo simbólico e material do romance, mais que personagem, ela é o próprio fluxo discursivo da trama, é o rizoma por meio do qual narrador e narrativa, sujeito e objeto unem forças para expurgar a condição em que se encontra o homem-leitor, mais especificamente, o homem-leitor-brasileiro. A utilização do mito (modelo explicativo de autoridade e de parâmetro) é subvertida pela ordem do dia e da realidade cotidiana de um homem sem Deus e de um povo sem pátria.

Há uma contravenção por meio da qual Noll dessacraliza o verbo, revertendo o sentido de origem e ratificando o conceito de presente precário contido no transitar das personagens:

Afrodite me pedindo que não morra mas conte, conta que ninguém é perfeito e que a gente se ama à nossa maneira, com dentadas, socos, pontapés, ofensas de humilhar a vida, conta que quando passeávamos outro dia pela Quinta da Boa Vista pra descansar os pés sujos por ruas e ruas surgiu um macaco extraviado que nos olhou como os primeiros irmãos naquele triste jardim, tão vultuoso os rudimentos humanos que carregávamos em nossas pobres imagens (p. 40).

É através desse presente precário e da contravenção verbal que Celina Sodré configura sua primeira aproximação do material cênico-textual:

É, por exemplo, eu fiz uma operação muito definida ali no texto do Noll. É a gente tinha essa questão de ter um texto blasfemo, que é uma questão sobre a qual o Grotowski fala bastante, sobre essa questão da blasfêmia. E como lidar com a blasfêmia? Então, por exemplo, uma operação que eu fiz, objetivando junto ao ator (Daniel Schenker) foi que ele tendo esse texto todo decorado e isso ocorreu foi logo no começo do trabalho, tendo todo ele na memória, o texto. Eu pedi para ele fazer o trabalho de trocar todas as palavras mais pesadas por palavras sagradas, substituir. E daí surgiu um novo texto que era todo ele sagrado: onde você lê “caralho”, você diz “coração”; onde você lê “boceta”, você diz “espírito”. Porque isso é muito presente no Noll, esse circuito do sagrado, ele está o tempo todo, tem a coisa bíblica o tempo todo por dentro da

coisa escatológica, sexual, pornográfica. Então eu trabalhei muito isso, a criação dessa espessura.<sup>5</sup>

É importante observar que o trabalho de apropriação, via para passagem de uma linguagem a outra (literária/cênica), exige um maior grau de interpretação crítica sobre os elementos dispostos pela obra, bem como sua organização dentro do estilo do autor. Celina explora o código literário a partir da fisicalidade contida no próprio texto (elos de tensão entre o caminhar das personagens, sobreposição de imagens, ritmo frasal disposto na organização sintática e análise acerca dos níveis e associações dispostas no eixo paradigmático, bem como de suas transições dentro da obra). Sua apropriação consegue fundir experiência autoral e experiência atoral, transferindo para o leitor-espectador, ponto alto de sua pesquisa, toda materialidade e potência teatral advindas do texto.

A obra enquanto quebra-cabeça passa a atuar para a encenadora como campo de investigação e de experimentação, espécie de laboratório da palavra/corpo/leitor. Ao apontar a tessitura sagrada, encoberta pela conotação blasfêmica em *A Fúria do Corpo* (1981), Celina delimita seu campo de atuação dentro do amplo extrato narrativo, ao mesmo tempo em que circunscreve, minimalizando no corpo do ator e no horizonte de percepção do espectador, as ações cênicas de base. A busca do sagrado, aqui, deve ser encarada como o ponto de equivalência entre a apreciação crítica (seleção) da obra e a formação da encenadora (realização) de sua experiência estética. Sobre essa questão, alerta-nos Wolfgang Iser:

Além do mais, a seleção e a realização de apenas algumas relações da rede relacional instalada pelo próprio leitor são necessárias também por um outro motivo: é que na leitura pensamos os pensamentos de um outro, pensamentos que – independentemente de quem quer que seja – representam em princípio uma experiência estranha. (1999, p. 41)

Ao resolver intervir à obra como fonte de investigação de sua própria experiência em jogo, Celina refaz o pacto leitor-obra-autor, impondo suas condições e premissa: “encontrar uma dramaturgia física que suporte esse nível literário”.<sup>6</sup> Todo o trabalho desenvolvido no Studio Stanislavski (Centro de Pesquisa e Formação Teatral) tem como

---

<sup>5</sup> Celina Sodré. Ent. Cit.

<sup>6</sup> Celina Sodré. Ent. Cit.

eixo norteador a exploração sobre extratos não-teatrais, fora do gênero dramático. Essa ênfase no não-teatral enquanto campo de exploração e não como algo dado e pré-estabelecido gera uma teatralidade da conquista e pautada, sobretudo, na manipulação dos detalhes.<sup>7</sup>

Tomando como ponto de partida a noção de relação entre o texto e o leitor como “rede relacional”, proposta por Iser, Celina seleciona o campo mítico do texto, o campo físico do ator e a apreensão por parte do espectador como estruturas interdependentes. Ao transformar a narrativa de um pouco mais de 200 páginas em um monólogo de 35 minutos, corte brusco e irreversível na estrutura original do texto, a encenadora opera um afunilamento cujo objetivo é forçar uma intensidade, uma apreensão sinestésica da obra que se dá pelos poros do ator e do espectador:

Eu não posso sonhar nada que não tenha sido impresso realmente na minha memória, no meu inconsciente. Que vire conteúdo meu. Porque eu acho que é isso que a obra de arte, que arte quer. É alguma coisa que vire acontecimento na vida psíquica do sujeito que olha para aquilo. Então entra aí essa dimensão do livro do Noll. Porque se não for assim, só o cara lendo o livro, não tem escapatória, se não acontecer isso. Quer dizer, você pode ter um espetáculo que é baseado num livro, num autor, num conto que leve o espectador a ler o livro, isso é um nível. Outro nível é ele receber a coisa inteira mesmo não tendo lido, quase como se fosse ler o livro. É ele reconhecer e ter a sensação que ele já leu. Tudo são níveis. Eu estou falando de níveis ideais, muito altos, aonde se quer chegar, seria o máximo do máximo da condição.<sup>8</sup>

Ao insistir em um prolongamento da intensidade em detrimento à dilatação imposta pela narração, vence a lógica das ações *versus* à cronologia dos fatos narrados. A leitora-encenadora passa do macro para o microcosmo da cena, conduzindo o espectador à experiência minimal e ao presente imediato, tão caros, como vimos, à literatura nolliana: “Mas tudo durou um átimo” (p. 46). Não se trata, contudo, de ajuste entre o tempo dilatado do épico e o tempo condensado do drama; a equação é de outra ordem. Para Celina, o comprometimento com o texto se dá pela via analítica e jamais descritiva. Em outras palavras, não se trata de transpor elementos, mas explorar seus desdobramentos e suas qualidades enquanto “signos em rotação”, para usar uma expressão de Octavio Paz. Para

---

<sup>7</sup> Nesse sentido, é interessante o que diz Gerald Thomas acerca do trabalho da encenadora: “O detalhe e a preocupação com minúcias nunca foram preocupações teatrais brasileiras e, sinceramente, me comove quando vejo esses detalhes como ‘centertage’ de um trabalho” Carta escrita em 20 de maio de 1991. Arquivo do Grupo.

<sup>8</sup> Celina Sodré. Ent. Cit.



cada frase lida, o imaginário cênico atua como máquina de interpretação, responsável não apenas pela reorganização do código como dos sujeitos em jogo, a saber: diretor, ator, autor, público.

Ao eliminar a distância entre público e cena, Celina contradiz o sentido mobilizante contido em *A Fúria do Corpo*. O espaço é revertido em aprisionamento dos sujeitos (ator e espectadores) como condição de sua futura libertação; é na pré-realização e no pré-sentido que a cena se realiza:

Esse trabalho, especificamente, pela primeira vez, eu tive um problema, digamos assim, na hora de mostrar um extrato. Eu tive uma grande preocupação com os espectadores, eu achava que os espectadores podiam passar mal, podiam se sentir mal, podiam se ofender. Eu tive muita preocupação com isso. Exatamente porque é um material muito mobilizante, exatamente por causa do contraste, é como se fosse uma, é uma bomba. É quase uma bomba que está assim tic-tac-tic-tac, aquele negócio do barulho da bomba que vai explodir.<sup>9</sup>

Dispostos em uma sala de 3x4m, o frente a frente com o ator torna-se inevitável á medida que o texto cênico passa ser matéria de intervenção no real do texto literário requisitado e revistado. Tal grau de aproximação condiciona o espectador a dialogar com os sentidos presentes na cena (cheiro, suores, respingos, salivas). Ao entramos no espaço, a cena já está colocada como circunstância dada, característica de todos os espetáculos que fizeram parte da turnê comemorativa dos dez anos de trabalho do Studio Stanislavski.<sup>10</sup> A idéia de intervalo, espaço entre uma coisa e outra, evoca de imediato um dos princípios adotados pela pesquisa realizada por Sodré: o princípio de cena em processo, em andamento, em errância, em peregrinação, em via crucis.

---

<sup>9</sup> Celina Sodré. Ent. Cit.

<sup>10</sup> Entre eles, foram por nós assistidos: *Ispírituincarnadu* com atuação de Denise Stutz, baseado no universo de Guimarães Rosa; *Eremita* com atuação de Elisa Jery, apropriação do conto *A Criada* de Clarice Lispector e *William Wilson* com atuações de Miguel Lunardi e Denise Stutz, apropriação do conto homônimo de Edgar Allan Poe. Vale ressaltar que a junção desses “espetáculos” constituem, uma vez dispostos em seqüência, numa série, reveladora de um ciclo, através do qual o elemento apropriativo impera como eixo entre a linguagem literária e a linguagem cênica. Sobre isso, alerta-nos Sodré: “Essa característica é comum a eles todos. Então, claro que quando eles são colocados juntos eles ganham outra conotação, eles não foram pensados especificamente para serem colocados juntos. No momento que eles são colocados juntos, eles ganham também uma demonstração de trabalho. Porque aí podem ser vistos assim, como facetas de um estudo prático. Teórico, mas prático. Mas também eles existem independentes. Podem ser vistos não tão radicalmente vinculados uns aos outros”. In: Celina Sodré. Ent. Cit.

Tem um sentido. Para mim é interessante que o espectador tenha a sensação, pelo menos a sensação de que quando ele entra, de que aquela coisa já está acontecendo, já existe ali. Que ele não veja o início, que ele não veja o fim. Que isso não crie uma interrupção. Sabe? Daqui até ali. Se ele (o espectador) não vê essas pontas é como se fosse assim: uma pessoa morreu há três anos, você não sabe que ela morreu, então ela não morreu; você não sabe que ela morreu. Você não tem nenhuma relação com esse corte. Então tem uma possibilidade dele, do imaginário dele (do espectador) completar um monte de coisas para antes e para depois.<sup>11</sup>

Se bem observarmos, Noll também faz uso desse recurso ao negar a identidade nominal do personagem-narrador em *A Fúria do Corpo*. Ao negá-la e adiá-la como forma de aproximação entre o leitor e a coisa narrada, o escritor intensifica o desejo de concretização através da leitura e dos registros em forma de uma corrente em construção, distribuída ao longo da narrativa sem a prévia fixação do nome. Daí o aspecto de ritualização do corpo narrado e de seus diferentes modos de apresentação diante do real. A identidade é apreendida de modo caótico e gradual, estando sempre em estado dinâmico e situacional. Para cada situação, vemos surgir uma nova *persona* e novas camadas dentro do mesmo sujeito se instauram como forma de apresentação volátil do tempo presente.

Daí a fusão entre o plano mítico (seleção do sagrado) e o plano físico (realização do símbolo no corpo do ator e do leitor).<sup>12</sup> O universo simbólico em jogo pelo corpo do ator, plano mito-físico na partitura corporal de Daniel Schenker, é explorado até a última instância na elaboração do “Evangelho de Nossa senhora de Copacabana”. Para melhor entendimento, cabem algumas considerações sobre o papel da escritura atoral, enquanto encaminhamento possível dos índices de teatralidade presentes na obra da encenadora.

Ao imprimir um tempo lento às ações narradas, tanto no que diz respeito à movimentação do ator em cena, quanto ao ritmo sagrado de sua partitura vocal, Celina comprime o extrato literário, sobrepondo-o uma segunda camada; espécie de enquadramento quase cinematográfico, não fosse a organicidade do quadro e do teatro vivo que se instaura através não de um corpo que abriga ou que contém, mas que é ele mesmo memória e pensamento. E, nesse sentido, Celina retoma o princípio grotowskiano:

---

<sup>11</sup> Celina Sodré. Ent. Cit.

<sup>12</sup> A relação entre o sagrado e o físico corresponde diretamente ao sentido de processo ritualístico empregado por Grotowski ao papel do “ator-santo”, presente já no Teatro-Laboratório em Wroclaw e mais tarde ampliada nas experimentações, realizadas no centro de pesquisa e experimentação teatral em Pontedera. Tais experiências envolviam o estudo sobre e a observação das vibrações físicas, visando mapear as partes mais energéticas (expressivas) do corpo do ator.

Tem uma coisa que o Grotowski fala que para mim é a coisa fundamental desse pensamento sobre o corpo, ele diz: o corpo não tem memória, o corpo é memória. Então esse é o fundamento do meu pensamento. Eu estou sempre com isso bem ativo aqui na minha consciência, de lidar com esse corpo-memória. Porque o tempo todo, eu estou lidando com o ator dentro desse pensamento grotowskiano, é o ator, esse sujeito ator. O personagem é apenas, digamos assim, uma circunstância. Como se fosse assim: aquele sujeito freqüenta um lugar que tem o nome de personagem, mas o sujeito é sempre o sujeito, o ator, é ele. Não tem personagem como construção, como tinha anterior, é diferente. Então é o corpo dele, então é muito específico.<sup>13</sup>

O corpo funde-se ao texto como forma de apresentação do relato. As passagens são selecionadas a partir dos registros físicos, depois elas são projetadas como espasmos fora de uma escala cronológica, funcionando como impressões, trocas de subjetividades dentro do jogo cênico. Mesmo a escolha da “mesa” como ponto de concentração do ator e dos objetos cênicos nela dispostos funciona como encontro entre o imaginário do texto, da diretora e do ator. Cada elemento ressoa dentro da cena como rito de passagem, respeitando o aspecto nômade da narrativa; são percursos inter cruzados sob o mesmo foco de atenção: a mesa.<sup>14</sup> Desse modo, a mesa abriga todos os símbolos da peregrinação do anti-herói nolliano (encruzilhada, esquina, rua, calçada, meio-fio, canal, corredor); é também lugar (escrivania) onde se coloca em cheque a validade das idéias, os pontos nos “is”; ponto-de-partida e ponto-de chegada do escritor.

Nela o papel é refeito com as cores da narrativa da infância, das primeiras lições, da imagem do “Menino”, figura presente e imagem obsedante em quase todos os textos do Noll: “..mas fosse o que fosse eu precisava da companhia do menino..” (p.55).<sup>15</sup> Ou de modo ainda mais incisivo ao caracterizá-lo:

O menino deve ter no máximo dezessete anos e está nu, apenas o corpo azeitonado sob o lençol que esvoaça de repente jogado pro chão em espasmos,

---

<sup>13</sup> Celina Sodré. Ent. Cit.

<sup>14</sup> No último ensaio, para o qual fomos convidados a assistir, Celina havia preparado uma segunda versão da primeira montagem. Nela, a encenadora apontava os pés do ator como campo de exploração cênico; campo que se encontrava, na primeira versão, praticamente encoberto pela mesa. Ainda em relação à primeira versão, em que as mãos ganham destaque, pude constatar todo mapeamento e partitura realizada por Daniel em relação aos pés, metáfora presente em toda a obra do Noll.

<sup>15</sup> Na estréia do Evangelho de Nossa Senhora de Copacabana em São Paulo (Centro Cultural), após o espetáculo recebi da Celina e do ator Daniel Schenker o desenho-ação do início do monólogo. Para minha surpresa lá estava o arquétipo do menino, imagem recorrente na literatura de João Gilberto Noll. Ao entrarmos no espaço cênico Daniel está desenhando em uma folha de papel ofício.

o menino resiste nu às escoriações hematomas e agulha que penetra fina na via e transmite o soro, o menino se debate, rejeita a agulha, o lençol, e quer a nudez completa, nada que o ligue a vida só porrada, a enfermeira se inflama em suas admoestações, quietinho, quietinho bichinho – volta a espetar com todo ímpeto a agulha do soro na veia do menino (que rebate, não quer) e ela estende o lençol como uma lavadeira na manha azul entre varais ao vento como se assim cantasse hosanas ao corpo jovem e desvalido, ó meu menino frescor das carnes seja bem vindo à minha enfermaria, tuas feridas serão saradas, te soprarei saúde... (NOLL, 1980, p.49).

A figura do menino traz ainda a idéia de “barbárie”: “Em contraposição com a perfeição do *polido*, o bárbaro é uma espécie de criança, a criança é uma espécie de bárbaro”. (STAROBINSKI, 2001, p.28). Celina compõe um quadro a partir das cores do romance, acentuando nos contornos as alterações essenciais e preservando aos olhos do espectador o núcleo de sua fonte: o espectador.

A experiência é radical, pois o risco de perda de foco, uma vez que se está trabalhando com a confluência de inconscientes, funcionando ora como cortes (sincronia) no interior da obra, ora como enxertos, justaposições e agrupamentos. Neste caso, a sincronicidade, enquanto escolha, revela não apenas a possibilidade de alterações dos sentidos, e eles são muitos em *A Fúria do Corpo*, como também aponta para uma verticalização da experiência no momento exato da criação de uma imagem cênica capaz de sintetizar todo o horizonte de expectativa do leitor-espectador diante da obra, não escapando a esse jogo os aspectos críticos que a permeiam.<sup>16</sup>

A questão do “sagrado” encontra-se sobreposta ao uso abusivo de palavrões, marca dos escritos de Noll, além da presença de citações e referências bíblicas que funcionam como pontos de apoio para a organização dos retalhos de memória da encenadora.

Foi um ano de trabalho, foi longo, um processo longo, porque a gente deixou as coisas virem aparecendo. Foi um trabalho também muito feito com a memória

---

<sup>16</sup> Mesmo o nome escolhido para a apropriação realizada por Celina Sodré traz a marca dessa presença do estudo crítico sobre a obra. O “Evangelho” que abre o longo título do monólogo foi também utilizado em um dos primeiros ensaios sobre *A Fúria do Corpo*. Trata-se do ensaio “O Evangelho Segundo João” do crítico literário Silviano Santiago. O Ensaio encontra-se no volume intitulado *Nas Malhas da Letra*, publicado pela editora Companhia das Letras em 1989. Para Santiago: “A palavra do convertido é profética e marca necessariamente o desvio de uma religião que se estiola em catequismo, bom comportamento, pieguismo e, sobretudo, abstrações. O convertido mói no áspero e no concreto. Exige a ação na religião, o corpo no sacrifício / prazer no cotidiano. Ele desespirtualiza o discurso da religião bem pensante pelo desvio do desejo, dos cinco sentidos, para melhor se chegar ao contato com o divino”. pp. 63-67.

do ator, que é uma coisa que vem do Grotowski, que é a memória pessoal para as ações, memória física.<sup>17</sup>

Cada símbolo passa a ser lido na encenação enquanto descoberta alquímica entre o literário e o cênico, o vital e o ficcional, o particular e o universal, o fenômeno e a idéia, o material e o espiritual. O uso do “branco” na cena pode ser interpretado como a materialização do “absoluto”, cor de passagem, página a ser escrita: o papel em branco como vestimenta do escritor-ator-narrador; espaço sobre o qual se desenha a idéia. A narrativa cede paulatinamente aos encantos da cena, sob a luz intensa e precisamente delimitada, ouvimos o texto blasfemo em tom litúrgico. Seus ecos ressoam na pele do espectador imerso ao cheiro inebriante do esmalte e da acetona, símbolos da materialização do feminino perverso, porta de entrada da Afrodite Pandêmia.



**Imagem 04:** Daniel Schenker e o branco da cena.

<sup>17</sup> O percurso do trabalho da encenadora divide-se em dois momentos. O encontro com Grotowski é para Celina um divisor de águas. “Tudo descende. Tudo que eu faço descende diretamente do meu trabalho com Grotowski. Isso foi a coisa assim, a coisa fundamental no meu percurso. Quando eu fui trabalhar lá em Pontedera na Itália, que ele estava lá e tinha o Centro dele lá, eu já era diretora de teatro, já fazia espetáculos. Mas essa coisa do percurso ainda não estava com uma definição muito precisa. Eu tinha tido um contato com o Eugenio Barba, foi ele que armou para mim a coisa de eu ir para Pontedera. Então com o contato com o Grotowski, vendo o que ele estava fazendo naquela época lá e depois quando eu fui para Califórnia e que o Seminário era muito objetivamente o método das ações físicas do Stanislavski, foi então que eu tive a oportunidade de estar mais perto dele e de dirigir coisas e dele corrigir a minha direção e ensinar.”

Ainda que a organização dos objetos em cena seja minuciosamente estudada assim como sua utilização, é no confronto entre o corpo do ator e do leitor que eles ganham força e intensidade. O corpo-casa, aonde as objectualidades cênicas são reorganizadas, corresponde à analogia do teatro-lar, um dos principais pilares de sustentação do estilo da encenadora:

O Václav Havel, dramaturgo e presidente da república Tcheca, diz, num texto seu, que ‘o teatro é o lar espiritual da comunidade humana’, essa é para mim a verdade mais absoluta sobre o lugar do teatro no mundo, então, a crise é exatamente determinada por esta operação de devolução do teatro ao seu lugar original e único.<sup>18</sup>

O diálogo com o extrato literário acontece não como forma de acompanhamento ou ajuste entre o texto e as cenas, mas no jogo entre ambos. Há uma idéia de contraponto, forma de descoberta pela metáfora literária. É o caso, por exemplo, da luta entre o branco e o vermelho; entre o estado vazio e o estado preenchido, entre o *yin* e o *yang*, entre o *animus* e a *anima*, entre o Criador-Demiúgo (idéia) e a Criatura (fenômeno), entre vida e arte, apresentação e recepção da coisa criada.

É interessante observar como toda simbologia do texto é transformada em didascália para composição da cena. A construção do texto didascálico torna-se passo fundamental na elaboração do ato apropriativo; sua função corresponde não a de indicação cênica, mas a de um filtro por meio do qual se pode vislumbrar, com maior precisão, o que de fato é prehe de teatralidade. Para Celina a didascália não é dada como foco de materialização, segundo texto, mas ela faz parte do conjunto simbólico da obra. Sua apreensão não é só objetiva, mas constitui em si mesma um exercício de imaginação individual e singular.

A cor, enquanto virtualidade cênico-dramatúrgica, passa a ser elemento de composição, significado e significante em “o Evangelho Segundo Nossa Senhora de Copacabana”, podendo o branco ser lido a partir da observação presente no *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999, pp. 141-144), como: “a cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o

---

<sup>18</sup> Correspondência da encenadora, dirigida a Carlos Augusto Nazarereth. Arquivo do Grupo.

esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento”. O branco pode ser lido, ainda, como porta de entrada do feminino:

Pois, como se vê, essa brancura neutra é uma brancura de matriz, maternal, uma fonte que deverá ser despertada por um toque de vara. E dela escorrerá o primeiro líquido nutriz, o leite, rico de um potencial de vida ainda não expressado, ainda todo cheio de sonho. E é este o leite bebido pelo lactante, antes mesmo de haver entreaberto os olhos para o mundo diurno, o leite cuja brancura é do lírio e do lótus – ambos, imagens também de devenir, de um despertar rico em promessas e virtualidades; o leite, luz da prata e da lua que, em sua ronda completa, é o arquétipo da mulher fecunda, plena de promessas de riquezas e de auroras. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, pp. 944-946)

O feminino ocupa grande parte da cena inicial do monólogo, alastrando-se por todo ele. É na figura de Afrodite que o se dá o encontro entre os inconscientes tão caros a Celina Sodré. Através dela, a encenadora explora o campo da memória do ator, concretizando suas imagens em direta relação com a metamorfose do mito presente no romance. Afrodite passa a atuar como o vermelho da transgressão vital das pulsões sexuais, contraponto direto ao branco. O vermelho: “é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida”; é ainda pelo vermelho que “se opera a digestão, o amadurecimento, a geração ou regeneração do homem ou da obra”.<sup>19</sup>



**Imagem 05: Daniel Schenker e o vermelho da cena.**

---

<sup>19</sup> Idem, pp. 944-946.

A encenação realiza a obra sobre o ângulo de sua contravenção. O jogo com as cores dispara em tensão dramática não apenas traduzindo a realidade da obra como impondo sua releitura. Celina vai ao alvo do texto quando disponibiliza o embate entre o vermelho e o branco, sua apropriação desloca o texto de Noll para uma tela minimalista, cujas imagens se aproximam do cinema produzido por Abbas Kiarostami (no Oriente) e Peter Greenaway (no ocidente), principalmente no que tange ao requinte das imagens e o rigor com que estas estão organizadas em cena.<sup>20</sup> A cena, nesse sentido, não elimina a narrativa, mas a explora em seu estado mais puro, mais primitivo.

Trata-se de uma poética do menos e dos detalhes. O detalhe das unhas do ator pintadas de vermelho ressoa como eco advindo da forte androginia presente em *A Fúria do Corpo*, sua elaboração em cena provoca um estado andrógino, cujo sentido primeiro encontra-se na memória de infância, acessada pelo ator. Sobre sua presença, esclarece-nos Celina:

Ela surgiu. Ela surgiu porque ela surgiu de uma coisa. Ela está muito determinada pela coisa das unhas, é ali que ela transparece. E essa coisa das unhas é uma coisa da memória dele, da infância, das mãos da mãe. Então foi uma das primeiras coisas que apareceu, foi o esmalte das mãos, das unhas pintadas. Então, eu trabalho muito com o inconsciente, o inconsciente da obra, o inconsciente do ator e o meu. Então, eu estou sempre procurando a confluência dos inconscientes, como se fossem rios que de repente encontram-se e aí já é isso.<sup>21</sup>

Ao serem colocados em cena cada inconsciente recebe uma dimensão dialógica e tangencial com o romance. No romance multiplicam-se as referências á androginia: “... e quando por fim ouvi sua voz descobri que era tarde demais para eu ser mulher: não havia mais escolha” (p.159); “... pelas escadas abaixo devidamente fantasiadas eu com o vestido

---

<sup>20</sup> Sobre o assunto ver o ensaio de Jean-Clude Bernardet, intitulado *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. O cinema é uma das referências que mais aparece no conjunto da obra de Celina Sodré, seja por sua formação em Londres, onde estudou reescrituras para o cinema das obras de Shakespeare, seja pela forte admiração que nutre pelo cinema iraniano. Em entrevista chegou a comparar o impacto do conceito de “teatro laboratório” do Grotowski para cena contemporânea com a repercussão e influência do cinema de Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf para todas as vertentes do cinema: “Eu acho que de uma certa forma o cinema iraniano é a salvação do cinema por que aqueles caras fazem um cinema que repercute para todos os cinemas, mesmo que o cara não faça aquele tipo de cinema, ele não pode mais ignorá-lo, não é possível mais ignorar a existência desse cinema. Porque quando um ator diz que fez “teatro laboratório” ele não sabe que essa expressão vem do teatro do Grotowski. Não sabe, mas não importa. O Grotowski mudou uma coisa, quer dizer, o ator passou a dizer, a fazer laboratório, passou a existir com esse conceito”.

<sup>21</sup> Celina Sodré. Ent. Cit.



de seda branco...” (p.122); “Ainda estou vestido da mulher e ela do homem” (p.76); “... a forma feminina também nunca lhe pertenceu e que vai tentar se apossar da masculina” (p.75). “... não era macho nem fêmea nem cadela nem galo...” (p.37); entre outras. Para cada referência-imagem ocorre uma confluência com a memória física do ator.

Vale a pena ressaltar a importância do conceito de “inconsciente cênico” para a encenadora, ainda que no processo evite-se discutir teoricamente sobre o texto: “Não tem conversa assim sobre o texto. É muito mais assim: tem o texto para mim, tem o texto para ele (o ator) e a coisa é física o tempo todo, vai fazendo e eu vou meio que escolhendo algumas coisas e vou aprofundando outras”.<sup>22</sup> Ao nosso ver, a noção de “inconsciente” presente nos trabalhos do Studio Stanislavski liga-se diretamente ao entendimento jungiano do termo:

... o inconsciente consiste em primeiro lugar de uma multiplicidade de conteúdos passageiramente obscurecidos. Quando observamos uma pessoa distraída em sua atividade, podemos ver, por exemplo, como ela se dirige a um determinado lugar em seu quarto, com a evidente intenção de pegar alguma coisa. De repente pára, perplexa: esqueceu porque se levantara e o que queria pegar. Começa a mexer inadvertidamente com os dedos das mãos, olhando para um grande sortimento de objetos e não tendo a menor noção do que realmente procura. De repente acorda: encontrou o que procurava, ainda que houvesse esquecido o que era. (JUNG, 1997, p.200)

Os conteúdos simbólicos e míticos são apropriados e reorganizados na escala cênica de modo a configurar elos de potência junto ao espectador. Podemos afirmar que o sistema de enunciação cênica surge a partir do processo de leitura que ao longo do caminho se complexifica. É importante observar que no caso da apropriação realizada por Celina não ocorre recuperação do texto, mas um retorno transformado. A palavra não é revitalizada, mas redescoberta pelo corpo do ator e do leitor-espectador, este passa a movimentar seus sentidos, deslocá-los a partir de um jogo com e pela memória. A memória não é caminho de acesso ao esquecido, mas fisicalização do vivido, bem ao estilo de Noll: “Nada está escrito antes que aconteça”. O corpo de Daniel é o lugar desse acontecimento bicolor, seu desenvolvimento acompanha toda a movimentação dos símbolos narrativos, lidos pela

---

<sup>22</sup> Celina Sodré. Ent. Cit.

cena. Ao retornarmos ao texto de Noll, percebemos que o mito de Afrodite sugere a luta entre o vermelho (inconsciente) e o branco (consciente):

Afrodite. Ela é o Eu do mundo, e num relâmpago o dia é a noite e eu nem vi. Afrodite arregala os olhos, pede um copo d'água porque sente um fogo, pede meu pau, dou meu pau duro com a glândula em ferida expulsando vida, Afrodite tem a língua cor de sangue e lambe a excreção da vida, a língua é carnívora, o dente marfim-brilhante, a língua e o pau entram em combustão espontânea, natural é o Amor.<sup>23</sup>

Afrodite, como a figura mais forte no mundo de representação do narrador-personagem, assume o papel de duplo, de outro, anima perversa multifacetada: “- Sou todas as mulheres que já amaram. Sou Afrodite, Greta, Helena, Catarina, sou meu corpo contigo, a esperança de romper o hímen da pessoa que é tu, vem e te espanta com o meu outro”. (p.37). As imagens de fusão entre o Eu do narrador e o Eu da personagem-mítica são lidas e aprofundadas no plano cênico; são – através do Eu do ator e do Eu da encenadora – passadas a limpo, espécie de borrão, sempre inacabado, inconcluso. Ao retirar o esmalte com a acetona, Daniel concretiza a idéia de desistência em Noll ou como bem denominou Wagner Carelli da “desmemória que acomete o que é criado e o desconecta da origem”.<sup>24</sup> O trabalho de construção, realizado pelo Studio Stanislavski, demonstra uma forte preocupação com a imagem do sujeito, sempre em elaboração frente às sucessivas formas de apreensão e apagamento da memória.

Cada cena, no trabalho de Celina, é marcada e direcionada diretamente e exclusivamente aos atores e espectadores em jogo. Ao analisarmos os treze cadernos de direção do grupo, pudemos verificar que os primeiros ensaios são marcados por horários e minutos, geralmente recebendo no início da página o nome do espetáculo e do(s) ator(es) envolvido(s), marcando assim a forte idéia de Sujeito que singulariza a direção autoral de Sodrê. Paralelo à idéia de Sujeito, encontramos a feitura do esboço, garatuja, tentativa de transformação ao longo da trajetória e da montagem que precede o extrato cênico.\* Desse

---

<sup>23</sup> *Idem*, p.86.

<sup>24</sup> Prefácio à edição de *Minimos, Múltiplos, Comuns* (2003), intitulado “Sobre a lógica essencial da edição”. p.23.

\* Nas páginas que seguem, selecionamos alguns desenhos e esboços do caderno de direção referente ao Evangelho de Nossa Senhora de Copacabana, identificado pelas iniciais ENSC e pelo nome do ator envolvido (Daniel Schenker).

modo, Celina estabelece uma leitura ideal não apenas do texto *A Fúria do Corpo*, mas do universo nolliano naquilo que diz respeito ao percurso dialético do sujeito em busca de si mesmo, através dos caminhos, traçados pelos pés, que a personagem-nômade incansavelmente tenta construir sua identidade.

O trabalho a partir de planos sobrepostos, sobretudo, a partir dos gestos e sensações desenhados (nojo, deglutição, cansaço) nas partes do corpo do ator (cabeça, boca, olho, mãos, unhas e em última instância os pés) permite a pesquisa minuciosa da teatralidade contida no menor gesto.

A busca dessa essencialidade no caso específico do Evangelho Segundo Nossa Senhora de Copacabana parece estar concentrada no jogo entre o puro e o impuro, simbolizados no algodão (branco) e no sangue (vermelho). Sobre isso esclarece Peter Brook:

Os verdadeiros problemas muitas vezes se expressam por meio de paradoxos, e é impossível. Deve-se encontrar um equilíbrio entre aquilo que tenta ser puro e aquilo que se torna puro através de sua relação com o impuro. Assim, pode-se constatar até que ponto é inviável a existência de um teatro idealista que teima em permanecer à margem da rude textura deste mundo. No teatro, o puro só pode ser expresso através de algo cuja natureza é essencialmente impura. (2002, pp. 34-40)

A própria disposição das memórias em jogo revela a inserção da encenadora tanto na cena, quanto no texto. Vejamos como isso ocorre na escolha e manipulação dos objetos em cena. Se observarmos, à direita da mesa do ator estão ossos de animais (pequenas partes do corpo animal, um crânio que porta os alfarrábios do escritor e outro crânio humano). Este conjunto de pequenos objetos revela aspectos importantes da narrativa, eles caracterizam os aspectos sociais que pulverizam o texto nos seus aspectos anti-humanistas e antiassistencialistas. Nesse sentido, a obra de Noll e a encenação de Celina rejeitam qualquer forma de ajuste ou medida de reconciliação entre as desigualdades do mundo, transpondo para o campo da palavra a batalha daquilo que considera irreconciliável; a luta entre o sujeito e o verbo:

Afrodite responde que ela já desaprendeu o que seja adjetivo, que para uma palavra ser palavra é preciso eu ela tenha submergido na merda e destilado finos licores, que não tem essa de ficar chamando a palavra de adjetivo ou de

verbo, que a palavra é como a gente, gente má gente boa, gente loura ou morena, nada disso importa porque existem apenas duas categorias, os mortos-vivos e os que renascem, que para a palavra renascer tem que se reencarnar no seio que a gerou e o resto é palavra morta, dita em bocas deterioradas para a verdadeira fala, aquela que não diz apenas mas proclama... (NOLL, 1980, p.200).

E completa no sentido que dá a escuta:

...ouvidos calejados de tantas mentiras, não, não quero essa fala que parece solta mas quando vem se apresenta em escamas que escondem o sentido original, esse pobre sentido que se perverteu no ato de alfabetização, por isso sou analfabeta, analfabeta e muda, ah, tão falando comigo ah tão? Então que falem, falem digam tudo o que quiserem, se esparramem nessa puta feira de letrinhas, digam que a noite vem depois do dia porque o dia chegou primeiro, digam que vão almoçar daqui a pouco, digam que a Terra tremeu na Rodésia mas no Brasil não... (NOLL, 1980, p.201).

No plano cênico Celina explora a contextualização, dado altamente preservado em *A Fúria do Corpo*, marcando seu fluxo na contramão da velocidade com que o extrato literário se desenvolve. A encenadora introduz pausas que não apenas demarcam as vias de entrada e de referência na obra e em seus extensos parágrafos, como servem de intervalo para a realização por parte do espectador da ação-pensamento ou de pensamento-ação, pontos fundamentais do teatro desenvolvido no Studio. A apropriação cênica devora todo o texto, recombina-o em seus elementos fundantes (corpo, palavra, visão messiânica, crítica social, anarquismo, identidade, sujeito, entre outros). Forma-se um jogo de espelhos desestabilizador. A duplicidade surge não como forma de transparência, mas de interferência em ambos os códigos, gerando o que Dominique Maingueneau cunhou como “duplicidade enunciativa”:

Sempre tendo como duplo o *dizer* que o transporta, o que a obra *diz* não pode fechar-se sobre si. O texto não mostra o mundo à maneira de um vidro idealmente transparente cuja existência se poderia esquecer; só faz isso interpondo seu contexto enunciativo, que não é representado. A enunciação deve, assim, gerir uma duplicidade irreduzível, articular o que a obra representa sobre o evento enunciativo que esse ato de representação constitui. (1995, p. 298).

Não é por acaso que há uma preocupação por parte da encenadora com a visão dos autores sobre as montagens desenvolvidas pela Companhia, Celina não rivaliza com o

texto, mas procura dialogar com ele em todos os níveis possíveis. Há, em seu percurso desde a apropriação que realizou do conto *Ilha Desconhecida* de José Saramago, proposta assumida pelos atores Miguel Lunardi e Paula Delecave, uma forte preocupação com a visão que o autor pode ter de sua montagem. Essa preocupação não pode ser considerada como expectativa de algo alcançado a partir do texto, mas de troca entre as linguagens. Não se trata de “agradar” ou “surpreender” a expectativa do ator, mas de aprender com ele, instigá-lo ao debate. A aproximação não tem critério de “aprovação”, mas de provocação e revitalização de pontos nevrálgicos da obra.

Então, o Noll me explicou muita coisa do que eu fiz, no dia em que ele viu o espetáculo. Ele falou muitas coisas que eu falei: Ah! Porque ele disse assim, para ele quando apareceu a bandeira do Brasil, ele disse que ele... E eu vi porque eu estava atrás dele, eu olhei e ele fez assim (gesticulou, suspirando e abrindo os olhos). Eu falei para ele: eu vi a tua reação. Para ele foi uma revelação e ao mesmo tempo uma confirmação. Ele entendeu uma coisa lá da obra dele.<sup>25</sup>

A utilização da bandeira do Brasil como toalha de mesa, cobrindo de certa forma as impurezas da pátria, nada gentil para a escrita nolliana, é resultado da reflexão teatral elaborada por Celina sobre o contexto das obras (cênica e literária) e sua inserção no imaginário do ator. A catalisação dos elementos cênicos obedece a um rigoroso exercício de reflexão, só a partir dele podemos estabelecer de modo menos simplista o sistema de correlação entre a potência literária e a cênica, ou melhor, do evento que constitui o encontro da experiência resultante entre o leitor e o texto.

A busca dessa essencialidade no caso específico do Evangelho Segundo Nossa Senhora de Copacabana parece estar concentrada no jogo entre o puro e o impuro, simbolizados no algodão (branco) e no sangue (vermelho). Sobre isso esclarece Peter Brook:

Os verdadeiros problemas muitas vezes se expressam por meio de paradoxos, e é impossível. Deve-se encontrar um equilíbrio entre aquilo que tenta ser puro e

---

<sup>25</sup> Celina Sodré. Ent. Cit. A idéia de epifania encontra-se também no depoimento sobre a encenação que para Noll correspondeu ao “espaço mágico da encenação”. Sobre sua sensação podemos ler no programa da peça: “e será que eu teria alguma coisa mais a dizer sobre o que vi, já que a minha ficção possível sobre a noite já está aí, feita – o resto não seria silêncio?”.

aquilo que se torna puro através de sua relação com o impuro. Assim, pode-se constatar até que ponto é inviável a existência de um teatro idealista que teima em permanecer à margem da rude textura deste mundo. No teatro, o puro só pode ser expresso através de algo cuja natureza é essencialmente impura. (2002, pp.39-40)

A própria disposição das memórias em jogo revela a inserção da encenadora tanto na cena, quanto no texto. Vejamos como isso ocorre na escolha e manipulação dos objetos em cena. Se observarmos, à direita da mesa do ator estão ossos de animais (pequenas partes do corpo animal, um crânio que porta os alfarrábios do escritor e outro, humano). Este conjunto de pequenos objetos revela aspectos importantes da narrativa, eles caracterizam os aspectos sociais que pulverizam o texto nos seus aspectos anti-humanistas e antiassistencialistas. Nesse sentido, a obra de Noll rejeita qualquer forma de ajuste ou medida de reconciliação entre as desigualdades do mundo, transpondo para o campo da palavra a batalha daquilo que considera irreconciliável; a luta entre o sujeito e o verbo:

Afrodite responde que ela já desaprendeu o que seja adjetivo, que para uma palavra ser palavra é preciso eu ela tenha submergido na merda e destilados finos licores, que não tem essa de ficar chamando a palavra de adjetivo ou de verbo, que a palavra é como a gente, gente má gente boa, gente loura ou morena, nada disso importa porque existem apenas duas categorias, os mortos-vivos e os que renascem, que para a palavra renascer tem que se reencarnar no seio que a gerou e o resto é palavra morta, dita em bocas deterioradas para a verdadeira fala, aquela que não diz apenas mas proclama... (NOLL, 1980, p.200).

E completa no sentido que dá a escuta:

...ouvidos calejados de tantas mentiras, não, não quero essa fala que parece solta mas quando vem se apresenta em escamas que escondem o sentido original, esse pobre sentido que se perverteu no ato de alfabetização, por isso sou analfabeta, analfabeta e muda, ah, tão falando comigo ah tão? Então que falem, falem digam tudo o que quiserem, se esparramem nessa puta feira de letrinhas, digam que a noite vem depois do dia porque o dia chegou primeiro, digam que vão almoçar daqui a pouco, digam que a Terra tremeu na Rodésia mas no Brasil não... (*Idem*, p.201).

No plano cênico Celina explora a contextualização, dado altamente preservado em *A Fúria do Corpo*, marcando seu fluxo na contramão da velocidade com que o extrato

literário se desenvolve. A encenadora introduz pausas que não apenas demarcam as vias de entrada e de referência na obra e em seus extensos parágrafos, como servem de intervalo para a realização por parte do espectador da ação-pensamento ou de pensamento-ação, pontos fundamentais do teatro desenvolvido no Studio. A apropriação cênica devora todo o texto, recombina-o em seus elementos fundantes (corpo, palavra, visão messiânica, crítica social, anarquismo, identidade, sujeito, entre outros). Forma-se um jogo de espelhos desestabilizador. A duplicidade surge não como forma de transparência, mas de interferência em ambos os códigos, gerando o que Dominique Maingueneau (1995, pp. 157) cunhou como “duplicidade enunciativa”:

Sempre tendo como duplo o *dizer* que o transporta, o que a obra *diz* não pode fechar-se sobre si. O texto não mostra o mundo à maneira de um vidro idealmente transparente cuja existência se poderia esquecer; só faz isso interpondo seu contexto enunciativo, que não é representado. A enunciação deve, assim, gerir uma duplicidade irreduzível, articular o que a obra representa sobre o evento enunciativo que esse ato de representação constitui.<sup>26</sup>

Não é por acaso que há uma preocupação por parte da encenadora com a visão dos autores sobre as montagens desenvolvidas pela Companhia, Celina não rivaliza com o texto, mas procura dialogar com ele em todos os níveis possíveis. Há, em seu percurso desde a apropriação que realizou do conto *Ilha Desconhecida* de José Saramago, proposta assumida pelos atores Miguel Lunardi e Paula Delecave, uma forte preocupação com a visão que o autor pode ter de sua montagem. Essa preocupação não pode ser considerada como expectativa de algo alcançado a partir do texto, mas de troca entre as linguagens. Não se trata de “agradar” ou “suprir” a expectativa do ator, mas de aprender com ele, instigá-lo ao debate. A aproximação não tem critério de “aprovação”, mas de provocação e revitalização de pontos nevralgicos da obra.

Então, o Noll me explicou muita coisa do que eu fiz, no dia em que ele viu o espetáculo. Ele falou muitas coisas que eu falei: Ah! Porque ele disse assim, para ele quando apareceu a bandeira do Brasil, ele disse que ele... E eu vi porque eu estava atrás dele, eu olhei e ele fez assim (gesticulou, suspirando e

---

<sup>26</sup> O conceito de “Enunciação” empregado por Maingueneau relaciona-se ao apresentado por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, isto é, “um ato no decorrer do qual essas frases se atualizam, assumidas por um interlocutor particular, em circunstâncias espaciais e temporais precisas”. In: *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. Trad. Alice Kyoko et. al. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998. p. 298.

abrindo os olhos). Eu falei para ele: eu vi a tua reação. Para ele foi uma revelação e ao mesmo tempo uma confirmação. Ele entendeu uma coisa lá da obra dele.<sup>27</sup>

A utilização da bandeira do Brasil como toalha de mesa, cobrindo de certa forma as impurezas da pátria, nada gentil para a escrita nolliana, é resultado da reflexão teatral elaborada por Celina Sodré sobre o contexto das obras (cênica e literária) e sua inserção no imaginário do ator. A catalisação dos elementos cênicos obedece a um rigoroso exercício de reflexão, só a partir dele podemos estabelecer de modo menos simplista o sistema de correlação entre a potência literária e a cênica, ou melhor, do evento que constitui o encontro da experiência resultante entre o encenador, leitor, texto e cena.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROOK, Peter. *A porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o Teatro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. Trad. Johannes Krestschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2.

JUNG, Carl Gustav. *A Vida Simbólica: escritos diversos*. Trad. Araceli Elman e Edgar Orth. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

SOUZENELLE, Annick. *O Simbolismo do Corpo Humano: da Árvore da Vida ao Esquema corporal*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros e Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo: Pensamento, 1995.

MARTINS, Francisco. *O Nome Próprio: da Gênese do Eu ao reconhecimento do Outro*. Brasília: EdUNB, 1991.

---

<sup>27</sup> Celina Sodré. Ent. Cit. A idéia de epifania encontra-se também no depoimento sobre a encenação que para Noll correspondeu ao “espaço mágico da encenação”. Sobre sua sensação podemos ler no programa da peça: “e será que eu teria alguma coisa mais a dizer sobre o que vi, já que a minha ficção possível sobre a noite já está aí, feita – o resto não seria silêncio?”.



MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária*. Trad. Mariana Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

NOLL, João Gilberto. *A Fúria do Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.